

Constanze Kirchner

## Das Stelenfeld – Denkmal für die ermordeten Juden Europas

Zur Erinnerung an einen gemeinsamen Tag in Berlin



*Abb. 1: Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Vier Ansichten.  
Fotos: Udo Bremer*

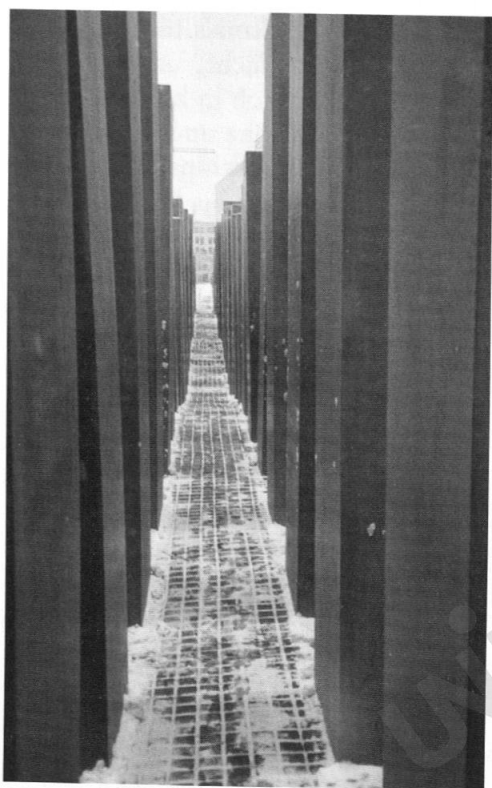
Wir stehen zu zweit am südwestlichen Rand des Denkmals für die ermordeten Juden Europas (*Abb. 1*). Auf einer großen Fläche, umsäumt von mehrstöckiger Stadtbauung und Bäumen, breiten sich in harmonischem Hell/Dunkelrhythmus unzählige Betonquader aus. Höhe und Ausrichtung der Quader variieren leicht, dennoch ergibt sich ein geschlossenes geometrisch strukturiertes und durch die verschiedenen Grau- bis Schwarz-Töne homogenes Feld, das sich leicht überschauen lässt. Obgleich die Quader eine unregelmäßige Oberfläche bilden, ist eine strenge Reihung horizontal und vertikal erkennbar, die das Feld rhythmisiert. Die einzelnen Quader sind mit großer Präzision gefertigt: Die aufwändige Betonherstellung und die hochwertige Schalung ermöglichen exakte Kanten und eine samtig glatte Oberfläche, die zudem mit einer Beschichtung versehen ist, um unerwünschte Graffiti entfernen zu können. Ein wesentliches grafisches Element der vor uns liegenden Steinskulptur ist die Wirkung von Licht und Schatten auf den verschiedenen Oberflächen der Quader. Es ergeben sich nicht nur kontrastreich spannungsvolle Flächen, die in Beziehung miteinander treten, sondern jede Veränderung des Betrachterstandpunktes führt dazu, dass sich die Flächen in ihren Hell/Dunkel-Proportionen verschieben, verdichten, überlagern und neu ausrichten, dass andere Kontraste mit



*Abb. 2: Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Blick von Westen.*

*Foto: Udo Bremer*

neuen Hell/Dunkel-Verhältnissen entstehen. Bewegt man sich langsam, beginnt ein lebendiges Spiel mit Licht und Schatten, Proportionen und Flächen. Im Gesamtensemble des Stadtbilds wirkt die Skulptur zunächst flach, eingebettet zwischen mehrstöckigen Häusern, wobei die lang gestreckten Quader als architektonische Gebilde mit der Stadtlandschaft korrespondieren, nehmen sie doch das rechteckige Grundraster der umgebenden Bauten mit ihren schmalen Geschossen, kleinteiligen Fensterfronten, Balkonen usw. auf (*Abb. 2*).



*Abb. 3: Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Innenansicht.*

*Foto: Udo Bremer*

Abseits des ästhetischen Reiz' der Rauminstallation fällt beim Betrachten von außen noch ein anderer Aspekt ins Auge. Die Menschen werden wie von einem Sog in das Mahnmal hineingezogen – sie treten vom Rand aus ins Innere – und plötzlich sind sie im Nichts verschwunden, verschluckt vom Betonfeld. Während sich kleine Gruppen am Rand des Denkmals unterhalten und Kinder fröhlich herumspringen, wirkt das Stelenfeld im Inneren menschenleer. Fällt der Blick jedoch in eine Wegachse, werden die Personen im Inneren der Skulptur sichtbar. Es ist auch zu erkennen, dass sich die Bodenfläche des Denkmals zur Mitte hin absenkt, weshalb die Menschen vermeintlich verschwinden. Schreitet man um das Mahnmal herum, verändern sich nicht nur die architektonischen Einzelelemente, es öffnen sich aufgrund der axialen Struktur

auch Durchblicke – zahlreiche schmale, gepflasterte Wege, die einladen, in das Innere der Skulptur vorzudringen (*Abb. 3*).

Langsam begeben wir uns nach innen: Die Durchgänge sind so eng, dass es notwendig ist, hintereinander zu gehen. Die Wege führen wellenförmig in die Tiefe. Rechts und links verändern sich die flachen Betonkörper zu aufrecht stehenden Pfeilern bis zu knapp fünf Meter Höhe. Die dunklen Stelen sind zwar in einer Flucht angeordnet, nicht aber gleichmäßig senkrecht ausgerichtet. Sie scheinen hin und her zu kippen – und wirken dadurch instabil. Bedrängnis und Verunsicherung stellen sich ein. Die wechselnden Höhen und das Kippen der Stelen sind nicht mit den Unebenheiten der Grundfläche kongruent, so dass man sich im ungewissen Raum ständig neu orientieren muss. Hinzu kommt eine gewisse

Verlorenheit im engen Raum: Bleiben wir nicht eng beieinander, ist eine gemeinsame Orientierung im Stelenwald unmöglich, da jedes Abbiegen hinter einer Stele zum Verschwinden des anderen führt. Auch wenn sich viele Menschen in der Skulptur aufhalten, sind sie nur sichtbar, wenn der eigene Weg gekreuzt bzw. dieselbe Achse begangen wird. Das Stelenfeld ist kein Labyrinth – Ausgänge sind immer vorhanden, aber es lädt ein, zwischen den Betonpfeilern zu wandern. Es sind Wege, die nirgendwo hinführen, außer zu sich selbst, die auf die eigene Person verweisen und zum Nachdenken anregen. Mitunter führt der Blick nach oben – entlang der glatten Oberfläche, der Winkel und Ecken – bis sich der Himmel zeigt, der das Licht von oben einfallen lässt.

Die Skulptur ruft als Fremdkörper im Herzen Berlins Überraschung und Irritation hervor, und freilich fragt der Rezipient, dem die Suche nach Sinnggebung anthropologisch eingeschrieben ist, sofort nach einer Bedeutung: Assoziationen an Grabplatten, Soldatenfriedhöfe und Ruhestätten drängen sich bei einem ersten Betrachten von außen auf. Auch die Dichte, Größe, Höhe, Unüberschaubarkeit und Dunkelheit der Stelen im

Inneren, das Hinabsteigen in die Tiefe, die Verunsicherung durch unregelmäßige Bodenwellen, die vermeintliche Instabilität der Betonpfeiler sowie nicht zuletzt das Aufblicken himmelwärts lassen Assoziationen an eine Begräbnisstätte aufkommen. Das enge Nebeneinander der schlichten Stelen erinnert an die Grabsteine jüdischer Friedhöfe, beispielsweise in Prag, auch weil sich auf dem einen oder anderen Betonquader – wie auf jüdischen Grabsteinen – hinzu gelegte Steine befinden (*Abb. 4*). Der Stein ist ein wesentliches Element jüdischen Gedenkens der Toten mit dem Anspruch auf Ewigkeit, denn ein jüdisches Grab ist für die Ewigkeit gedacht. Die Stele als singuläres Element der Installation gilt zudem als tradiertes Zeichen des Totenkults (z. B. in der ägyptischen Kunst), der Grabmarkierung (*Menhir*) und des Grabschmucks. Historisch ist die Stele meist mit Inschriften und Bildmotiven versehen – als eine Form

*Abb. 4: niedergelegte Steine und Rose*

der Erinnerung und des Gedenkens. Woran soll gedacht, an wen oder was erinnert werden? Hierzu gibt das Kunstwerk keine konkreten Hinweise, aber die Assoziationen und Gedankenketten entwickeln sich während des Durchschreitens der plastischen Massen.

Von ganz besonderer Bedeutung ist der herausragende Platz, an dem sich die Skulptur befindet: Mitten in Berlin, in unmittelbarer Nähe des Regierungsbezirks und des Brandenburger Tors, auf dem Gelände nördlich der ehemaligen „Neuen Reichskanzlei“ – gebaut von Albert Speer für Adolf Hitler, – direkt angrenzend an die ehemalige Mauer, die Ost- und Westdeutschland für Jahrzehnte trennte. Übereinander gelagerte Schichten von Vergangenheit werden an diesem zentralen Ort präsent und sind konstitutiver Bestandteil des Werks. Als so genanntes Holocaust-Mahnmal konzipiert, evoziert die riesige Skulptur inmitten Berlins Erinnerungen an die Gewalttaten der Nazi-Herrschaft. Das Gedenken gilt den Opfern der NS-Verbrechen und ganz speziell den ermordeten Juden Europas, worauf der unterirdisch angelegte „Ort der Information“ verweist. Die Namenlosigkeit und Anonymität der Ermordeten spiegelt sich im steinernen Stelenwald, der eine Spannung von konkretem Ort und unwirklicher Ortslosigkeit vermittelt.

Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas ist für einen bestimmten Standort konzipiert worden. Es wirkt in Bezug zu den örtlichen Gegebenheiten, es schafft neue Raumverhältnisse, markiert einen Platz im öffentlichen Raum und definiert ihn neu. Die Quader korrespondieren mit der umgebenden Architektur. Im westlichen Teil des Stelenfelds gepflanzte Bäume, u. a. Jerusalemer Kiefer, schaffen einen Übergang zum angrenzenden Tiergarten (Abb. 5). Insbesondere die Ausmaße, auch die verschiedenen Ansichten aus mehreren Perspektiven, Wege, die zum Hineinlaufen einladen, die Materialität der Stelen und die Gestaltung der Materialoberflächen sind jene Merkmale der Skulptur, deren Aufforderungscharakter die körperlich-räumliche, die visuelle und die haptische Wahrnehmung intendiert. Der Ort verändert sich durch die Präsenz der Kunst.

Abb. 5: Jerusalemer Kiefer

### Politische Kunst

Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas ist *das* politische Kunstwerk schlechthin. Siebzehn Jahre öffentliche Diskussion, die Einmischung von Parteien, Staatschefs, diversen Interessensgruppen und Verbänden sprechen dafür und zeigen, wie fassettenreich die Verzahnung von Politik und Kunst sein kann. Jenes Verhältnis von Politik und Kunst zu erkunden, ist ein zentrales Anliegen des Politikwissenschaftlers Hans-Otto Mühleisen. Mit zahlreichen Publikationen und Tagungen zu diesem Thema untersucht er die komplexen Faktoren im Zusammenspiel von Kunst und Politik. Wesentliches Merkmal dieses Verhältnisses ist seit jeher die Funktion von Kunst als Machtdemonstration und Machtstabilisator (Mühleisen 1980, S. 11). In der Architektur zeigt sich die Kunst als Machtsymbol ganz besonders – vom griechischen Tempel bis zur Neuen Reichskanzlei – aber auch auf den meisten bildnerischen Darstellungen (vgl. Warnke 1984). Der Künstler muss vielfach den Repräsentationswünschen seiner Auftraggeber folgen – zumindest bis zur Erfindung der Fotografie, die der Kunst zu größerer Autonomie verhalf: „Unsere Vorstellung von der Freiheit der Kunst ... war bis zum Vorabend der französischen Revolution weitgehend unbekannt. Mögen die Rolle des Künstlers und die Bedingungen der Kunst auch immer Veränderungen unterworfen gewesen sein ..., so war die europäische Kunst in all ihrer Vielfalt bis ins 18. Jahrhundert im wesentlichen doch Auftragskunst, die dem Freiheitsraum des Künstlers oft enge Grenzen setzte“ (Mühleisen 1980, S. 12).

Kunst im öffentlichen Raum benötigt in der Regel einen Auftraggeber. Dieser Auftraggeber verfolgt bestimmte Interessen, an die der Künstler gebunden ist. Hinzu kommen die potenziellen Rezipienten, die wiederum eigene Interessen für ihren gestalteten Lebensraum verfolgen und andere Beteiligte, die spezifische Inhalte verwirklicht sehen wollen. Die künstlerische Freiheit in der Gestaltung und der inhaltlichen Formung ist durch die Vorgaben des Auftraggebers und die Bedürfnisse der Öffentlichkeit stark eingeschränkt. Das Ergebnis, also das Werk, ist in vielen Fällen – wie auch im hier beschriebenen Mahnmal – ein Kompromiss zwischen allen Mitwirkenden, da ein solches Kunstwerk zwangsläufig im öffentlichen und politischen Diskurs steht und deshalb einen Kompromiss erfordert. Zu diesem Kompromiss führen zahlreiche öffentliche Debatten mit wechselnden Interpretationen, die ein Bewusstsein für die fassettenreiche Problematik vermitteln können, die dem Denkmal innewohnt.

„Kunst wird offensichtlich zum politischen Konfliktfeld, in dem deren Freiheit sowohl nach eigenen Bedingungen wie nach den Regeln des politischen Interessenkonflikts ständig neu definiert werden muss. Damit wird

in Symptomen sichtbar, dass auch in einer pluralistisch-repräsentativen Demokratie das Verhältnis von Politik und Kunst zu Fragen über das politische System führen kann" (Mühleisen 1980, S. 13). Am Beispiel der Kontroversen um die Architektur der Stuttgarter Staatsgalerie zeigt Hans-Otto Mühleisen (1980, S. 18 f.), dass sich das genuine politische Argumentationsspektrum in den Fragen um die Kunst widerspiegeln kann, insbesondere, da sich die Diskussionen vorrangig um die Angemessenheit der Architektur im Hinblick auf ihre Zeit und die damit verbundenen „sozialen, politischen und geistigen Bedingungen" rankten (ebd., S. 18). Es wird deutlich, dass Kunst und Politik enger miteinander verwoben sind, als gemeinhin angenommen (ebd. S. 19).

Nicht nur die eingeschränkte Freiheit der Kunst im öffentlichen Raum, sondern auch das komplexe System von diversen Machtinteressen haben die Entstehung des Holocaust-Mahnmals so langwierig und schwierig gemacht. Denn „man (muss) auf der Ebene der Akteure die Beziehung nicht nur vom Interesse des handelnden Machthabers her, sondern als ein Geflecht verschiedener daran partizipierenden Personen und Gruppen in den Blick nehmen ... Zwei Beteiligte drängen sich auf: der Künstler und der Adressat der Bildmitteilung ... Unmittelbar beteiligt an dem Machtspiel ‚Kunst und Politik‘ ist häufig eine vierte Spezies, der Auftraggeber. Dies kann zwar der Machthaber selbst sein, ... oft aber sind es Personen, die die Möglichkeit künstlerischer Darstellung dienstbar machen, um sich innerhalb einer gegebenen Machtkonstellation besser zu positionieren" (Mühleisen 2005, S. 7 f.).

Dem endlosen Streit um ästhetische Qualitäten und die Angemessenheit eines Denkmals für die Opfer der Nazi-Verbrechen liegt, auf einer tieferen Ebene, auch die Machtfrage um die „richtige" Lesart und Interpretation der NS-Vergangenheit, also um die Deutungshoheit, zugrunde. Denn das Denkmal für die ermordeten Juden Europas steht exemplarisch für die Entwicklung von Erinnerungskultur mit der daran geknüpften Rezeption der Nazi-Zeit, die fortwährend der Reorganisation und Neubewertung unterliegt. Das Mahnmal friert diesen dynamischen Prozess in einem bestimmten Moment ein – das macht den Deutungsstreit so schwerwiegend. In seiner Auseinandersetzung mit den Gedächtnisorten nationalsozialistischer Vergangenheit fragt der Hamburger Politikwissenschaftler Peter Reichel: „Wer definiert das Bild des Nationalsozialismus und zu welchem Zweck? Wer ‚besetzt‘ die Gedächtnisorte mit welchen Deutungen und denkmalästhetischen Inszenierungen?" (Reichel 1999, S. 10). Insbesondere Denkmäler sind politische Symbole und Ausdruck von Macht, weil sie in hohem Maße dazu beitragen, Geschichte zu determinieren. Sie sind auf



Dauerhaftigkeit ausgelegt und prägen somit das kulturelle Gedächtnis bzw. die kollektive Erinnerung. Sie können historische Ereignisse präzisieren oder verschleiern, unbedeutsame oder bedeutsame Personen hervorheben, Geschehnisse verfälscht oder exakt darstellen. „Denkmäler, welcher Gestalt auch immer, sind Medien politischer Kommunikation. Sie lassen sich verstehen als komplexe Zeichensysteme, mit denen die Produzenten (Künstler und Auftraggeber) die Rezipienten (die jetzigen und alle künftigen Betrachter) zu einer Erinnerungsleistung auffordern“, so der Kunsthistoriker Hubertus Adam (1994, S. 26). Denkmäler stehen in einer langen Tradition bestimmter Denkmalsformen (Obelisk, Siegestsäulen, Triumphbögen, Stelen, Mausoleen, Statuen, Reiterstandbilder, Grabmäler, Epitaphkunst, Heldengedenkstätten usw.), die es aufzunehmen und in eine zeitgemäße Gestalt zu überführen gilt.

Im Hinblick auf das Denkmal für die ermordeten Juden Europas kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu: Es ist nicht nur ein Denkmal – zum Gedenken der jüdischen Opfer, sondern zugleich auch noch ein Mahnmal – zur Erinnerung an die Shoah. „Als Mahnmal können diejenigen Denkmäler verstanden werden, bei denen nicht die Affirmation des historischen Faktums intendiert ist. Die Verpflichtung des Rezipienten besteht somit ... darin, aus der Kritik des memorierten Geschehens Schlüsse zu ziehen, dessen Wiederholung zu verhindern“ (Adam 1994, S. 37). Die Skulptur ist also ein Denkmal mit mahnendem Charakter, das „ein bestimmtes Verhalten der Rezipienten bewirken“ soll (ebd., S. 26), nämlich einen weiteren Genozid zu verhindern.

### **Denkmal als nationales Symbol**

Nicht allein diese doppelte Funktion als Denk- und Mahnmal sowie der Deutungsstreit um die NS-Vergangenheit machen die Heftigkeit und Emotionalität der Debatten um die Entstehung des Holocaust-Mahnmals aus. Es gibt noch einen anderen, tiefer gehenden Grund. Traditionell liegt die politische Funktion der Kunst darin, dass die Machthaber in ihr die Chance zur Selbstdarstellung und Präsentation ihrer Macht sehen: „Die positive Konnotation der Kunst, begründet in der Aura des mit ihr assoziierten Schönen und Erhabenen, sollte denjenigen zugute kommen, die entweder sich selbst oder das von ihnen Geschaffene in kunstvoller Weise darstellen ließen“ (Mühleisen 2005, S. 7). Ein Denkmal mit positiver Konnotation, wie z. B. bei einem Triumphbogen oder Reiterstandbild, erlaubt eine positive Identifikation der Bevölkerung. Ein Holocaust-Mahnmal dieses Ausmaßes an repräsentativem Ort mitten in Berlin verlangt – als hochgradig besetztes Symbol – einerseits eine positive nationale



Identifikation, zugleich ist das Mahnmal aber ausschließlich negativ konnotiert – es verweist auf die Verbrechen der NS-Zeit und rekurriert damit auf die nationale Identifikation mit den Tätern. Genau deshalb wurde Martin Walsers Rede gegen das Mahnmal so häufig als „Befreiungsschlag“ empfunden, weil er das Mahnmal als „Symbol der Schande“ interpretiert, wenn er von einem „fußballfeldgroßen Alptraum“ und der „Moralkeule Auschwitz“ spricht (vgl. Thünemann 2003, S. 69). Nimmt man jedoch das Denkmal als Zeichen intensiver Auseinandersetzung mit dem nationalen historischen Erbe und als Zeichen des Respekts gegenüber den Opfern, ist eine positive Identifikation möglich. Denn wenn es gelingt, die Vergangenheit positiv zu konnotieren, indem „der Stolz auf die Überwindung des NS-Erbes“ überhand gewinnt, kann das Denkmal befürwortet werden (ebd., S. 110 f.). „Ein Denkmal sollte dauerhafter Ausdruck für einen gelungenen Prozess der Vergangenheitsaufarbeitung sein und damit einen Beitrag zur positiven nationalen Identitätsstiftung leisten“ (ebd., S. 111). Die häufig gestellte Frage, ob das Denkmal dauerhaft an exponierter Stelle mit seinen riesigen Ausmaßen auf die Verbrechen der NS-Zeit verweisen soll, ist letztlich eine Frage der positiven oder negativen Identifikation. Freilich ist es schwierig, die Suche nach positiver Identität mit den NS-Verbrechen zu verknüpfen, das kollektive Selbstverständnis kann sich jedoch auch positiv auf das würdevolle Gedenken der ermordeten Opfer beziehen.

Entscheidend für die Entstehungsgeschichte des Holocaust-Mahnmals ist u. a. die kontroverse Auseinandersetzung um ein anderes nationales Denkmal, die Neue Wache in Berlin – als „Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland“, die am Volkstrauertag 1993 eingeweiht wurde. Vielleicht um eine Wiederholung des letztlich ergebnislosen Streits um ein zentrales Mahnmal in Bonn zu vermeiden, entschied der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl 1992/93 eigenmächtig die Umgestaltung der Neuen Wache zu einer zentralen Gedenkstätte für die „Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft“, – obgleich die Neue Wache zuvor überwiegend militärisch genutzt wurde und als Krieger Ehrenmal vorbelastet ist, ohne die Bedenken zu hören, dass das ehemalige Ensemble von Heinrich Tessenow denkmalpflegerisch zu schützen gewesen wäre, ohne zu erkennen, dass eine Pietà als christliches Symbol den Millionen ermordeten Juden wenig angemessen ist und ohne einschätzen zu können, dass das vierfache Vergrößern der Skulptur „Mutter mit totem Sohn“ (1937) von Käthe Kollwitz weder dem Kunstwerk entspricht noch die ermordeten Millionen Frauen, Sinti, Roma usw. einschließt. Das Hauptargument der ungehörten Einwände bezog sich allerdings auf die Inschrift „Den Opfern von Krieg und Ge-

waltherrschaft“, die alle Toten zu Opfern macht und nicht zwischen Tätern und Opfern differenziert. Zwar wurde mit einer zusätzlichen Texttafel, die verschiedene Gruppen unter den Ermordeten aufzählt, nachgebessert, doch Ignatz Bubis, der damalige Vorsitzende des Zentralrats der Juden in Deutschland, gab seine Zustimmung zur Einweihung der Neuen Wache erst, nachdem ihm „der Bundeskanzler ein eigenes Holocaust-Mahnmal zugesichert hatte“ (Reichel 1999, S. 208).

Das Debakel um die Neue Wache, die als „staatliches Symbol zur Selbstdarstellung“ (Reichel 1999, S. 197) und in den Feuilletons immer wieder als „Kranzabwurfstelle“ titulierte wurde, spiegelt nicht nur den schwierigen Umgang mit der NS-Vergangenheit, sondern auch die Problematik, divergente Traditionen aus der DDR und Westdeutschland miteinander zu verknüpfen und gemeinsame nationale Symbolisierungen zu entwickeln, die politisch und gesellschaftlich konsensfähig sind.

### Zur Entstehungsgeschichte des Mahnmals

Siebzehn Jahre langwierige Entstehungsgeschichte des Holocaust-Mahnmals können hier nicht nachgezeichnet werden, aber einige relevante Eckdaten sollen dennoch genannt werden (nach Kirsch 2003, S. 327 ff.): 1988 fordert Lea Rosh ein „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ – damals noch auf dem Prinz-Albrecht-Gelände in Berlin, dem ehemaligen

Gestapo-Gelände. Willy Brandt, Günter Grass, Christa Wolf u. a. stützen die Idee. 1989 wird ein Förderkreis gebildet, und es entstehen erste Diskussionen um die Hierarchisierung der NS-Opfer, initiiert vom Zentralrat deutscher Sinti und Roma. Nach dem Fall der Berliner Mauer wird ein neuer Denkmalstandort in den ehemaligen Ministergärten präferiert (Abb. 6). 1991 entwickelt der Ausstellungsmacher Harald Sze-  
 e-

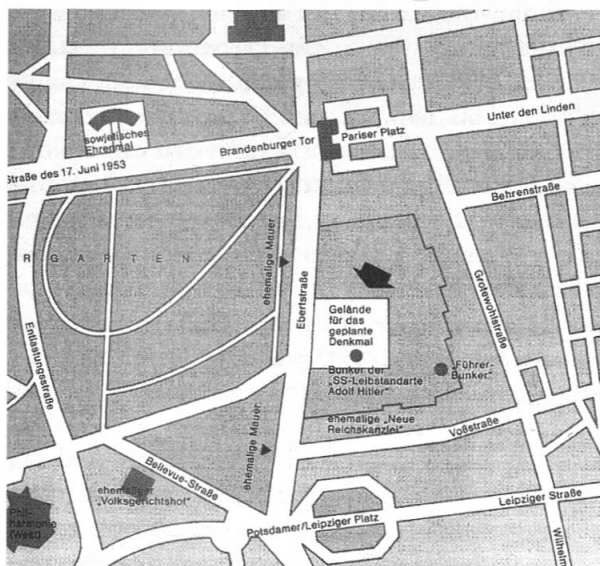


Abb. 6: Lageplan: Standort des Mahnmals

Die fehlenden Abbildungen können aus urheberrechtlichen Gründen nicht gezeigt werden.

*Abb. 7: Modell von Simon Ungers, Christiana Moss, Christina Alt, Köln 1994/95*

Berlin finanziert wird, die andere Hälfte übernimmt der Förderverein. 1993 werden die Vorgaben der Wettbewerbsausschreibung festgelegt, 1994 erfolgt die erste Ausschreibung, woraufhin 528 Entwürfe eingehen. Das Preisgericht, das aus je fünf Mitgliedern der drei Auslober (Bund, Land Berlin, Förderkreis) besteht, gibt 1995 die Preisträger bekannt: Zweimal den ersten Preis erhalten die Künstlergruppen um Simon Ungers und um Christine Jakob-Marks. Das Modell von Ungers und anderen sieht eine 85 x 85 m große Stahlskulptur vor, perforiert mit den Ortsnamen der Vernichtungslager (*Abb. 7*). Ignatz Bubis votiert für den Vorschlag von Ungers, den Entwurf von Jakob-Marks lehnt er ab. Doch die Entscheidung der Kommission fällt schließlich für die schräge, bis zu 7 m hohe, ca. 100 x 100 m große Betonplatte mit den Namen der ermordeten Juden von Christine Jakob-Marks und anderen (*Abb. 8*). Daraufhin legt Helmut Kohl sein Veto ein, er hält den Entwurf von Jakob-Marks – und damit die Entscheidung des Preisgerichts – für nicht akzeptabel und stoppt den Wettbewerb, nicht zuletzt um Ignatz Bubis zu unterstützen.

1996 äußert sich der Deutsche Bundestag zu dem Verfahren und ein Gremium unter dem Vorsitz der damaligen Bundestagspräsidentin Rita Süßmuth wird gebildet. Nach intensiven Debatten in diversen Kolloquien beschließen die Auslober 1997, dass eine Findungskommission einen zweiten Wettbewerb organisieren soll. 25 Künstlerinnen und Künstler werden

mann ein Konzept für die Ausschreibung eines Wettbewerbs, das eine oberirdische Skulptur und mehrere unterirdische Gedenkräume vorsieht.

1992 entscheiden das Bundesinnenministerium, die Senatskulturverwaltung und der Förderkreis, dass das Denkmal ausschließlich den ermordeten Juden Europas gewidmet wird, Denkmäler für andere Opfergruppen sollen separat errichtet werden. Man einigt sich, dass das Mahnmal zur Hälfte vom Bund und dem Land

zur Teilnahme eingeladen, 19 Entwürfe gehen ein, vier Vorschläge werden von der „Beurteilungskommission“ in die nähere Wahl einbezogen, darunter der Entwurf von Richard Serra und Peter Eisenman, der ein Feld mit 4000 dicht gedrängt stehenden Stelen vorsieht. 1998 werden die Entwürfe der Öffentlichkeit vorgestellt. Helmut Kohl präferiert das Modell von Serra/ Eisenman und macht sogleich Vorschläge, das Feld zu verkleinern und eine Baumbepflanzung vorzusehen. Darauf-

*Abb. 8: Modell von Christine Jakob-Marks, Hella Rolfes, Hans Scheib, Reinhard Stangl, Berlin 1994/95*

hin zieht sich Richard Serra aus dem Projekt zurück. Eine Vielzahl namhafter Intellektueller wendet sich gegen das Stelenfeld, Martin Walser bezeichnet das Denkmal als „Monumentalisierung der Schande“. SPD und Grüne legen im Koalitionsvertrag fest, dass der Bundestag über das Denkmal-Projekt entscheiden soll. 1999 präsentiert Michael Naumann, Staatsminister für Kultur, gemeinsam mit Eisenman ein neues Konzept mit drastisch verkleinertem Stelenfeld und zusätzlichen großen Ausstellungs- und Bibliotheksflächen, das vom Kulturausschuss abgelehnt wird. Kurz darauf beschließt der Deutsche Bundestag das Errichten des jetzigen Mahnmals mit verkleinertem Stelenfeld und einem unterirdischen „Ort der Information“. Eine Mahnmalstiftung wird eingerichtet. 2000 stellt Eisenman dem Kuratorium seinen Entwurf für den „Ort der Information“ vor, der befürwortet wird. Zahlreiche Spendenaufrufe, Aktionen vor Ort, Demonstrationen, Symposien usw. schließen sich bis zum Baubeginn 2003 an. Im Mai 2005 wird das Denkmal für die ermordeten Juden Europas eingeweiht.

### **Argumente – Pro und Contra**

Begleitet wird die Entstehungsgeschichte über viele Jahre hinweg nahezu kontinuierlich von vehementen Debatten, die sich vorrangig um die inhaltliche und ästhetische Angemessenheit des Denkmals ranken. Eine häufig

gestellte Frage lautet: Ist das Denkmal Symbol geschichtlicher Verantwortung oder Schandmal? Die Befürworter sehen das Denkmal als Zeichen des öffentlichen Respekts gegenüber den Opfern der Massenvernichtung und als Übernahme von Verantwortung für die NS-Verbrechen. Die Gegner erkennen das Mahnmal als Zeichen nationaler Repräsentation, verbunden mit einem „Akt der Buße“: „In der forcierten Betonung der jüdischen Katastrophe durch die deutsche Erinnerungskultur des ausgehenden 20. Jahrhunderts, die das nationale Trauermal für die ermordeten Juden auch noch durch einen jüdischen Architekten errichten lassen möchte, in dieser aufdringlichen und anmaßenden Anbiederung der Täter-Nachkommen an die jüdischen Holocaust-Überlebenden und ihre Nachfahren taucht der Mechanismus der Selbstentsühnung wieder auf. Er führt zu einer erschlichenen, nicht aber zu einer solidarischen Annäherung“ (Reichel 1999, S. 217).

Im Zentrum vieler Debatten stand die Frage nach der Hierarchisierung der Opfer, denn der Respekt vor den Opfern lasse sich nicht teilen, deshalb sollte das Gedenken alle Opfer (Sinti, Roma, Homosexuelle, religiöse Minderheiten usw.) einschließen. Doch durch Helmut Kohls Versprechen an Ignatz Bubis, eine eigene Gedenkstätte für die ermordeten Juden zu errichten, war diese Entscheidung unumstößlich, so dass aus der politischen Debatte schließlich resultierte, auch Denkmäler für die anderen Opfergruppen zu errichten. Der Vorwurf historischer Unschärfe zielt auf die Fokussierung des Judenmords, die durch das Ausklammern anderer Opfergruppen ein falsches Geschichtsbewusstsein präge. Zugleich bedeute dies eine erneute Ausgrenzung der Juden: „Der Holocaust wird in den Dienst einer Identitätspolitik genommen, bei der insbesondere die Juden trotz ostentativer Vereinnahmung erneut ausgegrenzt werden“ (Kirsch 2003, S. 319). Mit anderen Worten: Es entsteht ein repräsentatives Denkmal für Deutschland, für das die jüdischen Opfer instrumentalisiert werden.

Vielfach wurde die Sorge geäußert, dass mit dem Mahnmal ein Schlussstrich unter die NS-Vergangenheit gezogen wird (z. B. von György Konrád, Präsident der Berliner Akademie der Künste und ungarischer Schriftsteller in seiner Schrift „Wider das Holocaust-Denkmal“, 1997), dass somit der Aufarbeitung des NS-Erbes ein Ende gesetzt werde bzw. dass sich die deutsche Nation von diesem Erbe entlasten wolle. Das Argument der Entlastungsfunktion wird durch die Wahl des Standorts unterstützt, der symbolisch mit Adolf Hitler und den Nazis verknüpft sei, aber von den weiteren Beteiligten ablenke (Reichel 1999, S. 108). Historisch problematisch sei der Standort auch, weil möglicherweise die

authentischen Orte der Judenvernichtung in Vergessenheit geraten. Lea Rosh hingegen votierte für den Standort mit der Begründung, dass ein Denkmal im Zentrum der ehemaligen Nazi-Herrschaft hieße, die Opfer über die Täter zu erheben (Lea Rosh 1990). Dasselbe Argument wurde hinsichtlich der geplanten Monumentalität des Denkmals verwendet – die Opfer könnten sich über die Täter erheben. Denkmalsgegner wiederum warnten in Bezug auf die geplanten Ausmaße vor einer Überhöhung, Mythisierung und Historisierung der NS-Zeit (vgl. Kirsch 2003, S. 318).

Ein wiederholt vorgetragenes Argument gegen das Denkmal war die vermeintliche künstlerische Uneinlösbarkeit der Aufgabe – es könne keinen künstlerischen Ausdruck für die Shoa geben. Unter der Prämisse, ein künstlerisches Äquivalent für den Mord an den Juden Europas zu finden, kann freilich kein angemessenes Mahnmal entstehen. Diese Intention gab es jedoch weder von den Auslobern der Wettbewerbe noch von den beteiligten Künstlern. Allen Beteiligten war klar, dass die monumentale Erinnerungsgeste für die jüdischen Opfer im Land der Täter zwangsläufig zu Konflikten führt und dass damit ein Erinnern, Ermahnen, Bekennen, Streiten und Verständigen einhergeht. Weder sollte noch kann eine künstlerische Metapher für den Genozid gefunden werden, auch keine angemessene Bildsprache für die Vernichtung der Juden, sondern ein Denkmal, das Anlass zur Erinnerung gibt und das gegen das Vergessen spricht. Dagegen einzuwenden ist bestenfalls, dass das Denkmal mit seinen monumentalen Ausmaßen zu einer künstlerischen Überformung des Genozids und zu historischer Ungenauigkeit führen kann, wenn Vergangenheit in einer bestimmten ästhetischen Form festgeschrieben wird. Dies ist jedoch ein Problem, das jede mediale Vermittlung historischer Ereignisse in sich birgt. Ein Mahnmal kann und will kein Geschichtswissen ersetzen. Die Wahl des herausragenden Standorts und die Ausmaße sind – unabhängig von einer angemessenen Formensprache – wesentliche Elemente der Wirksamkeit des Mahnmals.

### **Zur Bildsprache des Mahnmals**

Sucht man nicht nach einer Metapher für die Shoa, lässt sich zweifelsohne darüber diskutieren, wie eine zeitgemäße Bildsprache für ein Holocaust-Mahnmal aussehen kann. Grundsätzlich lassen sich drei verschiedene künstlerische Herangehensweisen unterscheiden, um Erinnerung und Gedenken anzustoßen (vgl. Adam 1994). Erstens: Es können Bildmotive, die Ausschnitte der historischen Ereignisse zeigen, auf das Geschehene verweisen. Dieser ikonische Bezug wird häufig deshalb vermieden, weil die Darstellbarkeit der unfassbaren Geschehnisse im Grunde unmöglich ist.

*Abb. 9: Modell von Gesine Weinmiller, Berlin 1997/98*

Wenn nach einer bildhaften Entsprechung für den Genozid gesucht wird, trägt kaum ein Motiv: „Illusionismus und zu starke Detailtreue ... berühren eher peinlich, erinnern an die Ästhetik des Panoptikums und regen nicht zum Nachdenken an, da Phantasie und aktive Erinnerungsleistung nicht angesprochen werden“ (Adam 1994, S. 28).

Zweitens: Es kann ein symbolischer Bezug gewählt werden – wie beispielsweise in dem Entwurf von Gesine Weinmiller (*Abb. 9*), der neben Eisenmans Modell 1997 von der Findungskommission zur Realisierung vorgeschlagen wurde. „Gesine Weinmiller plante auf einer schiefen Ebene, die nach Osten bis zu einer Stirnwand von sieben Meter Höhe abfallen sollte, eine Art Vexierbild aus 18 scheinbar chaotisch angeordneten Betonteilen, die sich von einem bestimmten Beobachtungspunkt aus zur optischen Illusion eines Davidsterns zusammenfügen würden“ (Stavginski 2002, S. 192). Weinmillers Entwurf beinhaltet eine abstrakte Skulptur, deren Verstehen im Erkennen des Davidsterns als Symbol für die Juden begründet liegt. Ein weiteres Beispiel: „Markus Lüpertz wollte in der Mitte eines ovalen Erdhügels eine Bronzeskulptur von Rachel als Symbol des jüdischen Exils errichten“ (ebd. S. 193). Symbole geben ebenso wie Bildmotive Anlass zum Erinnern und Gedenken. Beide Darstellungsweisen laufen allerdings Gefahr, durch ihre einfache Dekodierung wenig Wirkung zu entfalten. Denn das umstandslose Erkennen von symbolischer Bedeutung und historischem



Ereignis beinhaltet möglicherweise ein „Ach ja“ oder „Ach so“, und das Denkmal ist „abgehakt“. Die Entwürfe von Weinmiller oder Lüpertz sind nicht in dieser Weise eindimensional, sondern auf anderen Ebenen vielschichtig und interessant, aber sie beinhalten wie viele andere Modelle, die Gefahr der Verkürzung auf das Symbol als konventionalisiertem Zeichen, das eher langweilt statt emotional zu berühren.

Drittens: Es können emotional- oder intellektuell-assoziative Bezüge die Erinnerung und das Gedenken anstoßen. Intendiert ist hiermit, dass der Rezipient sich aktiv an der Sinnkonstitution beteiligt. Irritation und Mehrdimensionalität des Werks können Assoziationsketten in Bewegung setzen. Die eigene Person, das Selbst wird mit dem Fremden, dem Anderen konfrontiert, das nicht auf den ersten Blick zu erschließen ist, und muss in einen Dialog mit dem Gegenüber – der Skulptur – eintreten. Auf diese Qualität der Kunst weist bereits Theodor W. Adorno hin, wenn er über die Entwicklung der Kunst nach den NS-Verbrechen spricht: „Angesichts dessen, wozu die Realität sich auswuchs, ist das affirmative Wesen der Kunst, ihr unausweichlich, zum Unerträglichen geworden. Sie muss sich gegen das wenden, was ihren eigenen Begriff ausmacht, und wird dadurch ungewiss bis in die innerste Fiber hinein. Nicht jedoch ist sie durch ihre abstrakte Negation abzufertigen. Indem sie angreift, was die gesamte Tradition hindurch als ihre Grundsicht garantiert dünkte, verändert sie sich qualitativ, wird ihrerseits zu einem Anderen“ (Adorno 1973, S. 10 f.). Mit anderen Worten: Kunst muss stören und verunsichern. Sie darf nicht zu Genuss und Wohlbefinden führen – schon gar nicht in der Funktion eines Mahnmals.

Gerade die Unbestimmtheit und die Vielfalt von Bedeutungsebenen sowie die sinnliche und emotionale Anteilnahme können die ästhetische Wirkung eines Kunstwerks steigern. Freilich darf auch Genuss am Spiel der bildnerischen Mittel dabei sein. Doch die ästhetische Erfahrung beruht nicht allein auf formalen Reizen eines Werks, sondern konstituiert sich in der Reflexion materieller und symbolischer Sinnzusammenhänge, der Vielschichtigkeit von Bedeutungsebenen, der Relation zu den künstlerischen Bezugssystemen, dem affiziert, irritiert und verunsichert Sein des Betrachters, dem Glücksmoment des Erkenntnisgewinns usw. Hinzu kommt, dass der Rezipient vergeblich versucht, die auf Anschauung basierende ästhetische Erfahrung begrifflich zu fassen: „Flüchtete sich die Reflexion in den Begriff, so gäbe sie die Basis der ästhetischen Erfahrung auf und tauschte das Reich der Kunst gegen die Selbstgewissheit des Denkens. ... Die begriffliche Aussage verfremdet die Lebendigkeit der Begegnung mit Kunst, so dass die Reflexion von der Leere des abstrakten Begriffs wieder zur Unmittelbarkeit der Anschauung zurückstrebt. Dort

vermeinte sie doch zu haben, was der Begriff nicht zu fassen imstande ist" (Bubner 1989, S. 65). Dieses Spiel der Reflexion zwischen Anschauung und Begriff befördert den fruchtbaren Dialog mit dem Kunstwerk ebenso wie das Ungewohnte und Fremde, wie die unterschiedlichen bildnerischen Fassetten oder die verschiedenen Sinnkontexte. Es bedarf besonders bei einem Mahnmal einer künstlerischen Formensprache, die widerständig ist und berührt, so dass der Betrachter emotional angesprochen und zum Nachdenken motiviert wird.

### Rezeption als Sinnkonstruktion

Der Bezug zum historischen Geschehen muss im Stelenfeld vom Betrachter selbst konstruiert werden, ein unmittelbarer Verweis auf die Juden Europas ist – außer im unterirdischen „Ort der Information“ – nicht gegeben. Hierfür gibt das Stelenfeld allerdings ausreichend inhaltliche Ankerpunkte, auch wenn vielfach die Abstraktheit, Beliebigkeit und Nicht-Verstehbarkeit des Mahnmals kritisiert wurde. Die ästhetische Erfahrung im Rezeptionsprozess des Mahnmals gründet auf dem signifikanten Ort, der räumlichen Dimensionierung, auf der materiellen Substanz der plastischen Massen, dem Durchlaufen der Stelen, dem ästhetischen Reiz der Formen und auf den Assoziationen, die dadurch hervorgerufen werden. Die körperliche und haptische Wahrnehmung wird ebenso angesprochen wie die visuelle und imaginative, um memorative Akte hervorzurufen. Der Verstehensprozess ist zwar abhängig von dem Wissen und der Erfahrung des Betrachters, zugleich entsteht jedoch eine Kommunikation mit der Skulptur und – mit anderen – über die Skulptur. Selbst wenn das Stelenfeld nicht adäquat begangen wird – z. B. von Jugendlichen, die verbotenerweise von Stele zu Stele springen, oder von Kindern, die Verstecken spielen, findet dennoch ein Dialog statt, der vielleicht Anregung ist nachzufragen, was das Stelenfeld bedeuten soll, der zum Erinnern an bereits Gehörtes über die Shoa führt oder der Anlass sein kann, intensiver über die NS-Vergangenheit nachzudenken. Wird das Stelenfeld zum Auslöser für existenzielle Gefühle, die irritieren und Nachdenken initiieren, ist sicherlich mehr von seiner Funktion als Mahnmal eingelöst als bei einem Denkmal, das imperativ-plakativ auf die Ermordung der Juden Europas hinweist. Und: Vor diesem Hintergrund kann das Mahnmal auch die anderen Opfergruppen in der Rezeption einschließen. Das Holocaust-Mahnmal regt Assoziationen über Ausweglosigkeit und Verfolgung an, es erinnert an Grabstätten und Friedhöfe, es ist nicht versöhnend, sondern durchbricht die Normalität des städtischen Alltags auf ungewohnte Weise. Deshalb lässt es sich auch nicht so einfach „falsch“ auslegen, wie mancher Vorwurf

lautet. Die gewählte Formensprache intendiert Gedenken an die Opfer der NS-Verbrechen.

Etliche Intellektuelle, vor allem Historiker und Politikwissenschaftler, präferieren das Mahnmalkonzept „Bus Stop“ von Renata Stih, Frieder Schnock, Bernd Nicolai und Dragica Puhovski (z. B. Kirsch 2003, S. 321), die im ersten Wettbewerb für das Denkmal den elften Platz erhielten (*Abb. 10 – 12*). Der Entwurf sieht ein Busterminal mit einem Informationszentrum vor. Ein regelmäßiger Busverkehr soll die Besucher zu authentischen Orten des Gedenkens bringen – wie z.B. zu weiteren Berliner Mahnmälern und zu Vernichtungslagern in Polen (vgl. Heimrod/ Schlusche/ Seferens 1999, S. 286). Positiv ist an diesem Modell zu würdigen, dass die Künstlergruppe ein zentrales Denkmal kritisch hinterfragt und ein alternatives Mahnmalkonzept entwickelt. Zudem liegt ein wesentlicher Vorteil dieser Konzeption in der historisch präzisen Hinführung zu den entsetzlichen Geschehnissen. Der entscheidende Nachteil ist jedoch, dass dem Modell die künstlerische Kraft fehlt, die auch den zunächst uninteressier-

*Abb. 10 – 12: Modell von Renata Stih, Frieder Schnock, Bernd Nicolai, Dragica Puhovski, Berlin 1994/95*

ten Betrachter anzusprechen vermag. Der Entwurf entbehrt jeglicher emotionalen Einbindung vor Ort, die Besucher werden von keiner irritierenden oder reizvollen Gestaltung affiziert. Möglicherweise bemerkt der Rezipient das Mahnmal gar nicht, sondern lediglich eine groß angelegte Bus-

haltestelle. Er gerät nicht ins Nachdenken, da ihm Busterminals bekannt sind; er kann das Denkmal nicht wahrnehmen, wenn er nicht darüber informiert ist. An der NS-Vergangenheit ohnehin Interessierte würden vielleicht den aufwändigen Busreisen folgen, anderen Besuchern wäre eventuell die Zeit zu schade, um die Konzentrationslager zu besuchen. Deshalb ist aus kunstpädagogischer Perspektive „Bus Stop“ keine Alternative zu einer künstlerisch geformten Skulptur im öffentlichen Raum, die auf ästhetischer Erfahrung gründet.

Im Gegensatz zu „Bus Stop“ zeigt sich die künstlerische Qualität des Stelenfelds u. a. darin, dass es eine Vielzahl von unterschiedlichen Besuchern anzusprechen vermag. Dies ist auch die Intention von Peter Eisenman: „Das Mahnmal macht keinen Unterschied zwischen einem Fabrikarbeiter und einem Intellektuellen, beide werden etwas fühlen“ (Eisenman 1998, zit. nach Kirsch 2003, S. 289). Da der „sinnlich organisierte Sinn“ (Boehm 1996, S. 149) eines Werks erst durch den Betrachter konstituiert wird, muss selbstverständlich bei jedem Kunstwerk danach gefragt werden, wer als Rezipient gewollt ist – insbesondere, wenn man um politische Wirkung bemüht ist (vgl. Mühleisen 2005, S. 9). Bei ca. 12.000 Besuchern pro Tag (Sussebach 2005) – kurz nach der Eröffnung – ist es durchaus ein wesentliches Argument, ob und wie viele Rezipienten sich von dem Denkmal angesprochen fühlen.

### Das Stelenfeld – ein politischer Kompromiss

Auf 19.073 m<sup>2</sup> stehen 2.711 Stelen, je 0,95 m breit, 2,38 m lang, hohl, mit Neigungen von 0,5° bis 2°, in der Höhe variierend von 0,2 m – 4,7 m. Zwischen den Stelen befinden sich 13.100 m<sup>2</sup> Pflasterfläche mit 13 Wegeachsen für Behinderte, 180 Lichtleisten, 41 Bäume, zum Teil

Jerusalemer Kiefer, diverse Müllkörbe. Ein unterirdischer „Ort der Information“ mit 778 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche ergänzt das Ensemble. Die Bausumme beläuft sich auf 27,6 Millionen Euro (Schlör 2005, S. 45). Der ursprüngliche Entwurf, den der Architekt Peter Eisenman gemeinsam mit dem international renommierten Künstler Richard Serra eingereicht hat, sieht 4.000 Stelen vor, die enger, deutlich

*Abb. 13: Modell von Eisenman Architects mit Richard Serra (ca. 4.000 Stelen), New York 1997/98*

geneigter und wesentlich höher aufgestellt werden sollten (*Abb. 13*). Das Stelenfeld sollte am untersten Punkt 7,50 m tief unter dem Straßenniveau liegen, jetzt sind daraus 4,70 m geworden. Somit wurden die Höhe der Stelen, ihre Dichte und vor allem ihre Ausdehnung zugunsten von Freiflächen und einer Bushaltestelle für Touristen stark reduziert. Das Anpflanzen von Bäumen macht das Mahnmal freundlicher und bindet das Stelenfeld optisch an den Tiergarten an. Breitere Wege erlauben auch Rollstuhlfahrern ein Durchkommen, Lichtleisten vermitteln Sicherheit, Müllkörbe Sauberkeit. Zwei Tafeln mit einer Benutzerordnung sollen das Begehen des Mahnmals regeln, Aufsichtspersonen sorgen für das Einhalten der Bestimmungen.

Richard Serra zieht sich bereits 1998, nach den ersten Überarbeitungsvorschlägen von Helmut Kohl, aus dem Projekt zurück – nicht bereit, seinen Entwurf auch nur geringfügig zu ändern. Die Empfehlung der Auftraggeber lautete, die Größe und die Zahl der Pfeiler zu reduzieren, um den Besuchern die Angst vor einem Labyrinth und vor physischer Bedrohung zu nehmen (Young 1998, S. 1115). Während der Künstler die Integrität und innere Logik seines Werks erhalten will, gehört es zur Profession des Architekten, den Wünschen seiner Auftraggeber gerecht zu werden. In Folge dessen beteiligt sich Richard Serra an keinen weiteren konzeptionellen Überlegungen, Peter Eisenman hingegen zeigt sich kompromissbereit: „Im schlimmsten Fall muss ich halt noch irgendeinen Kiosk einbauen – aber als Architekt bin ich ja flexibel“ (Eisenman 1999, zit. nach Kirsch 2003, S. 290). Eisenman passt sein Konzept mehrfach den Wünschen der Auftraggeber an: Zunächst werden die Stelen geringer in Anzahl (ca. 2.700), Dichte und Höhe; Bäume und Freiflächen kommen hinzu (*Abb. 14*). Dann entwickelt er gemeinsam mit Michael Naumann einen Entwurf für ein noch kleineres Stelenfeld (ca. 1.500 Stelen), dafür aber ergänzt durch riesige Zusatzbauten (*Abb. 15*), bis schließlich das jetzige Modell mit dem „Ort der Information“

*Abb. 14: Modell von Eisenman Architects, überarbeiteter Entwurf (ca. 2.700 Stelen), New York 1998*

*Abb. 15: Modell von Peter Eisenman und Michael Naumann: Haus der Erinnerung mit angrenzendem Stelenfeld (ca. 1.500 Stelen), Bonn 1999*

Konsens findet – als eine geglättete und harmonisierte Variante des ursprünglichen Konzepts (*Abb. 16*). Für seine Kompromissbereitschaft erntet Eisenman heftige Vorwürfe: Serra spricht von einem „Light-Monument“, der Spiegel von einer „befremdlichen Verschlimmbesserung“ (nach Kirsch 2003, S. 298). „Forciert wird ein politischer Kompromiss, der das Ästhetische minimiert, es dem Politischen unterordnet und so einen Zentralort der Republik für jedermann erträglich macht“ (Kirschenmann 1999, S. 190).

Die scharfe Kritik an Eisenmans „Restmahnmal“ wäre vielleicht dann berechtigt, wenn es sich nicht um Kunst im öffentlichen Raum handeln würde, und schon gar nicht um solche mit dieser ungeheuren politischen Brisanz. Denn dieses Mahnmal muss in einem demokratisch geführten Staat notgedrungen ein Kompromiss aller beteiligten Gruppen sein, ein Kompromiss zwischen Auftraggebern, Stiftungsmitgliedern, der Findungskommission, der Öffentlichkeit, dem Zentralrat der Juden, den Besuchererwartungen etc. und nicht zuletzt den verfügbaren Finanzmitteln. Von Anbeginn war das Mahnmal als ein Kooperationsprojekt zwischen

Auftraggebern und Künstlern definiert, in dem ein „fruchtbarer Austausch von Ideen und Empfehlungen“ vorgesehen war. Dieser Dialog sollte einen für alle Seiten akzeptablen Entwurf hervorbringen (Young 1998, S. 1115). Bezeichnend für den Wunsch nach einem positiven Kompromiss ist, dass das Modell von Serra und Eisenman bereits mit der Argumentation, ihm wohne die „größte Konsenskraft“ inne, in die engere Wahl zur Realisierung kam (ebd.). Insgesamt wurde der Entwurf drei Mal von Eisenman deutlich verändert, häufiger noch variierend überarbeitet, so dass man ihm schließlich alle konzeptionelle Glaubwürdigkeit absprach. Zweifellos sind mit diesen Überarbeitungen zugunsten besserer Akzeptanz bei allen Beteiligten vielerlei Erfahrungschancen verloren gegangen, die die Realisierung des ersten Modells (Abb. 13) geboten hätte, doch die Folge wäre vermutlich das Ende des Projekts gewesen.

Deshalb ist gegenüber der massiven Kritik an den verschiedenen Überarbeitungen zu bedenken, ob ein Kompromiss immer ausschließlich negativ konnotiert sein muss. Hans-Otto Mühleisen betont im Rahmen eines Hochschulgottesdienstes am 26.06.05 in der Augsburger Barfüßerkirche eine Reihe positiver Merkmale des Kompromiss': Im Kompromiss wird eine „gleichzeitige Teilverwirklichung gegenläufiger Interessen“ ermöglicht. Kompromisse verlangen Toleranz und Respekt gegenüber anderen Meinungen und können Solidarität hervorbringen. Zugleich ist der Kompromiss „ein Stück Anerkennung von Pluralität“. Voraussetzung für einen Kompromiss ist ein gemeinsamer Grundkonsens. Und: Streitkultur und Kompromiss hängen eng miteinander zusammen. „Im Kompromiss steckt der Glaube an die Chance einer vernünftigen Abwägung, d.h. der Glaube an Rationalität als Mittel der Streitbeilegung“ (Mühleisen 2005 a). Alle genannten Aspekte finden sich in der Entwicklung und im Entstehungsprozess des Mahnmals: Zuvorderst erstreckt sich über siebzehn Jahre hinweg ein vorrangig politischer Diskurs mit klugen Diskussionen und interessanten Argumenten über den Umgang mit der NS-Vergangenheit. Diese öffentlich geführte Auseinandersetzung prägt sich im Bewusstsein vieler Menschen ein. Getragen wurde die Debatte auch von den fortwährend neuen Vorschlägen zur Gestaltung des Mahnmals.

Während die erste Überarbeitung von Eisenman zwar von Kritik nicht verschont war, doch mehrheitlich öffentliche Zustimmung fand (Abb. 14), wurde das Modell, das er mit Michael Naumann gemeinsam präsentierte (Abb. 15), mehrheitlich abgelehnt. Abgesehen von der Kostenexplosion, die das geplante Ausstellungs- und Forschungszentrum mit angegliederter Großbibliothek hervorgerufen hätte, wurden sowohl die weitere Reduzierung der Stelen auf ca. 1.500 als auch die Verwässerung der Funktion des



**Abb. 16:** *Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Berlin 2005.*

*Foto: Jürgen Hohmuth*

Mahnmal durch Anbauten vehement kritisiert. Eisenman selbst hätte zwar die „Naumann-Version“ mitgetragen, bevorzugt jedoch insbesondere seine zweite Variante, die – ergänzt durch den „Ort der Information“ – nun auch weitgehend realisiert wurde (Abb. 16). Er begründet diesen Überarbeitungszustand mit einer Qualitätssteigerung durch das Einbinden des Stelenfeldes in das Straßenraster und die umgebende Bebauung, wobei zugleich die ursprüngliche Idee erhalten bliebe. Eisenman argumentiert, dass mit den Bürgersteigen und der Bushaltestelle eine weitere inhaltliche Dimension hinzukomme, denn „schließlich begann der Holocaust auch auf den Straßen“ (Eisenman 1998, S. 1113). Der Mahnmalexperte James E. Young stützt Eisenmans Argumentation, indem er den neuen Entwurf als eine positive Weiterentwicklung des Modells beschreibt und die drastische Verkleinerung des Stelenfeldes mit einem „humanen Dialog zwischen diesen Formen und den Besuchern“ erklärt (Young 1998, S. 1116).

#### **Fazit: „Feld ohne Eigenschaften“**

Freilich ist der Ausgangsentwurf in seiner Aussagekraft abgeschwächt und dadurch allgemeinverträglicher geworden. Dennoch kann man – immer noch – der indirekten politischen Wirksamkeit ästhetischer Autonomie vertrauen. Die Gestaltung des Mahnmals ist als notwendiger Kompromiss gut gelöst, berührt es doch viele Besucher und vermag es ästhetische

Erfahrungen auszulösen. Trotz berechtigter Kritik bietet das Mahnmal vielerlei Chancen. Es ist Teil einer Gedenkkultur geworden, die über nationale Grenzen hinausweist, indem es an die ermordeten Juden Europas in Achtung und Würde erinnert. Das Stelenfeld bedeutet ein Störelement in der Berliner Stadtlandschaft und sperrt sich gegen die Absicht, Erlösung zu suggerieren. Es fügt sich nicht den Konventionen zur Repräsentation und zeigt, dass die historische Verantwortung für die Shoa zum staatlichen Selbstverständnis gehört. Das Motiv der Stele stützt den Akt des Erinnerns und erlaubt jenen Betrachtern, die sich um ein Verständnis bemühen, Sinnzuweisungen, die respektvolles Gedenken anstoßen können.

Vermutlich würden Eisenmans Intentionen mit dem ursprünglichen Konzept stärker eingelöst werden, wenn er davon spricht, dass „die Schatten des Holocaust“ in einem „Feld ohne Eigenschaften“ gegenwärtig werden sollen (Eisenman nach Stavinski 2002, S. 205 f.), denn dieses „Feld ohne Eigenschaften“ war in dem ersten Modell von Eisenman und Serra deutlich prägnanter – insbesondere durch die stärker kippenden, zahlreicheren, höheren und dichter angeordneten Stelen. Doch das dahinter liegende Konzept bleibt weitgehend unverändert: „Unser Projekt manifestiert die einem scheinbaren System – hier einem rationalen Raster – inhärente Instabilität und seine potenzielle Auflösung im Lauf der Zeit. ... Die Höhendifferenz zwischen Bodenfläche und Oberkante der Pfeiler scheint zufällig und belanglos, als sei es eine reine Frage des Ausdrucks, dies ist jedoch nicht der Fall. Jede Fläche wurde durch die Schnittpunkte der Leerstellen des Pfeilerfeldes mit den Rasterlinien des größeren urbanen Kontexts von Berlin bestimmt. Ein ‚Fehler‘ innerhalb der Rasterstruktur führt zur Entwicklung eines nicht determinierten Raumes in einer rigide erscheinenden Ordnung. Die so entstehenden Räume verdichten, verengen, vertiefen sich ... Diese Bewegung im Feld erschüttert die axiale Ordnung ... Damit wird die Illusion der Sicherheit in der Ordnung des inneren Rasters und des Straßennetzes zerstört“ (Eisenman 1998, S. 1112 f.). Nicht nur die unregelmäßige Bodenfläche soll gewohnte Ordnungen aufbrechen, die ungleichmäßige Oberfläche des Stelenfeldes soll ebenfalls zur Verunsicherung beitragen. Denn die untere und die obere Ebene der begehbaren Skulptur korrespondieren miteinander und schaffen neue, ungewohnte Räume, „eine Zone der Instabilität“ (ebd., S. 1114). Das Pfeilerfeld bewegt sich zwischen zwei verschiedenen Rastern, der Bodenfläche und der Oberfläche. Beide Systeme stehen in Interaktion miteinander, so dass eine „wahrnehmbare wie auch konzeptionelle Divergenz zwischen der Topographie des Geländes und den oberen Enden des Pfeilerfeldes“ entsteht (ebd.). Diese konzeptionelle Divergenz erläutert Eisenman als unterschiedliche Zeit, die

der Grund- und der Oberfläche eingeschrieben sei, nämlich einerseits der chronologische Zeitablauf und andererseits die Dauer – wodurch Raum für Verlust, Trauer, Kontemplation und Erinnerung ermöglicht werde (ebd.).

Ebenso wenig wie *alle* Rezipienten etwas fühlen müssen, wenn sie das Stelenfeld begehen, müssen *alle* inhaltlichen Dimensionen der Skulptur erfasst werden. Wichtig ist hingegen, dass das Mahnmal an diesem signifikanten Ort eine Vielzahl von Besuchern erreicht und dass es als Angebot für Gedenken und Erinnern wahrgenommen wird. Die bisherige große Resonanz und die hohen Besucherzahlen sprechen eindeutig dafür. Und: Die Streitkultur geht weiter – als sicheres Zeichen dafür, dass dem Mahnmal gehöriges Irritationspotenzial innewohnt und dass der Dialog über einen angemessenen Umgang mit der NS-Vergangenheit nicht stagniert. Es entfalten sich heftige Debatten u. a. darüber, ob Würstchenbuden und Eisstände das Gedenken behindern, ob Stelenspringen, Kindergeschrei und Versteckspiel zu verbieten sind, ob man auf den Steinen sitzen oder liegen darf, wie viel Respekt und Ehrfurcht angebracht sind oder ob nur stilles Betrachten erlaubt sein soll. Letztlich spiegeln diese Diskussionen um den „richtigen“ Umgang mit dem Mahnmal unterschiedliche Werte und Ideale, über die es sich zu streiten lohnt. Denn gerade diese öffentlichen Dialoge graben sich in das Gedächtnis ein und prägen die kulturell geformte Erinnerung. Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas ist als politisches Symbol ein Phänomen unserer Zeit. Vielleicht bleibt es nur vorübergehend relevant. Zurzeit ist es jedoch mit seiner ästhetischen Formsprache Anlass für Streitgespräche und Nachdenken, und es erfordert für die Sinnengese Anstrengungsbereitschaft des Betrachters. Auch Erinnerung ist ein individueller Akt, der gewollt sein muss. Vorausgesetzt es gibt eine Disposition zum Erinnern und ein Interesse am Erschließen der Skulptur, bietet das Mahnmal vielerlei individuelle Zugangsmöglichkeiten, die ein persönlich bedeutsames Erinnern und Gedenken initiieren können.

#### Literatur:

- Adam, Hubertus: Bestimmtheit, Unbestimmtheit, Unsichtbarkeit. Wirkungen und Wirkungsbedingungen neuester NS-Mahnmäler. In: Grillparzer, Eberhard/ Ludig, Günther, Schubert, Peter (Hg.): Denkmäler. Ein Reader für Unterricht und Studium. Hannover 1994
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. (Originalausgabe 1970). Frankfurt am Main 1995
- Boehm, Gottfried: Bildsinn und Sinnesorgane. (Erstveröffentlichung 1980). In: Stöhr, Jürgen (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute. Köln 1996
- Brumlik, Micha/ Funke, Hajo/ Rensmann, Lars: Umkämpftes Vergessen. Walser-Debatte, Holocaust-Mahnmal und neuere deutsche Geschichtspolitik. Berlin 1999
- Bubner, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung. Frankfurt am Main 1989

- Eisenman Architects: Informationsblatt zum überarbeiteten Entwurf (1998). In: Heimrod, Ute/ Schlusche, Günter/ Seferens, Horst (Hg.): Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“. Eine Dokumentation. Berlin 1999
- Heimrod, Ute/ Schlusche, Günter/ Seferens, Horst (Hg.): Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“. Eine Dokumentation. Berlin 1999
- Kirsch, Jan-Holger: Nationaler Mythos oder historische Trauer? Der Streit um ein zentrales „Holocaust-Mahnmal“ für die Berliner Republik. Köln 2003
- Kirschenmann, Johannes: Das Geheimnis der Erinnerung. In: Kirschenmann, Johannes/ Spickernagel, Ellen/ Steinmüller, Gerd (Hg.): Ikonologie und Didaktik. Begegnungen zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Festschrift für Axel von Criegern zum 60. Geburtstag. Weimar 1999
- Mühleisen, Hans-Otto: Politik und Kunst. In: Freiburger Universitätsblätter. Freiburg, September 1980
- Mühleisen, Hans-Otto: Kunst und Macht im politischen Prozess. Prolegomena einer Theorie politischer Bildlichkeit. In: Hofmann, Wilhelm/ Mühleisen, Hans-Otto (Hg.): Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst. Münster 2005
- Mühleisen, Hans-Otto: Von den Versuchungen des Kompromisses. Unveröffentlichtes Manuskript zur Rede im Rahmen des Augsburger Hochschulgottesdienstes „kompromiss“, 26.06.2005, 19.00 Uhr, Barfüßer-Kirche (zit. als 2005 a)
- Reichel, Peter: Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit. (Originalausgabe 1995). Frankfurt am Main 1999
- Schlör, Joachim: Denkmal für die ermordeten Juden Europas Berlin. Mit Fotos von Jürgen Hohmuth. München 2005
- Stavinski, Hans-Georg: Das Holocaust-Denkmal: Der Streit um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ in Berlin (1988–1999). Zürich 2002
- Sussebach, Henning: Ein weites Feld. In: DIE ZEIT 23/2005
- Thünemann, Holger: Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas. Dechiffrierung einer Kontroverse. Münster 2003
- Warnke, Martin (Hg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft. Köln 1984
- Young, James E.: Die menschenmögliche Lösung des Unlösbaren (1998). In: Heimrod, Ute/ Schlusche, Günter/ Seferens, Horst (Hg.): Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“. Eine Dokumentation. Berlin 1999

#### Quellen:

- Die Abbildungen 6 – 15 sind entnommen aus: Heimrod, Ute/ Schlusche, Günter/ Seferens, Horst (Hg.): Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“. Eine Dokumentation. Berlin 1999
- Abbildung 16 ist aus: Schlör, Joachim: Denkmal für die ermordeten Juden Europas Berlin. Mit Fotos von Jürgen Hohmuth. München 2005